

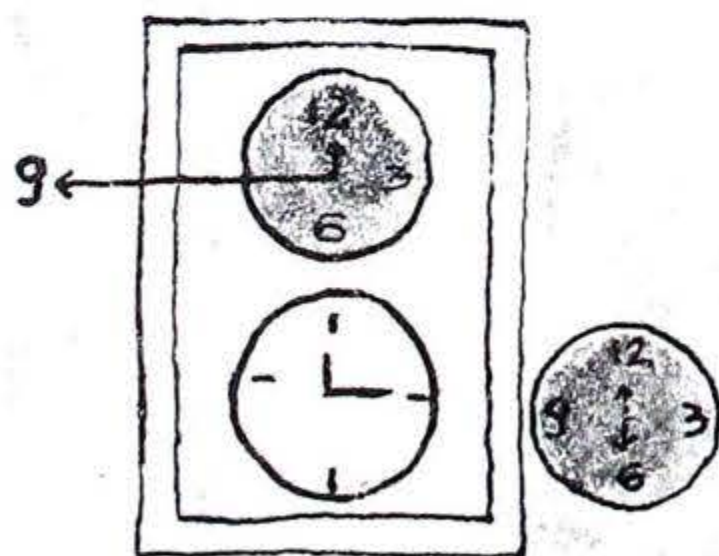
los lectores la maquinaria publicitaria que había levantado . . . " (pág. 62). Esta rasgadura de vestimentas sería la evidencia de que "una dirección eminentemente literaria no formaba parte de los presupuestos del nadaísmo" (pág. 55). El bofetón al burgués tendría entonces mucho de súplica y exigencia de aceptación. El análisis del *escándalo* nadaísta serviría para desmenuzar todas las contradicciones de las que camaleónicamente se nutrió. A los muchachos les faltaba un Sargento Pimienta que pusiera orden. Por lo visto, Gonzalo Arango era puro bobo, es decir, todo corazón con sus correligionarios, pero ahí no más terminaba el contrato de la orquesta. Un agitador espectacular pero no la cabeza fría sobre el papel que habría necesitado el grupo. Pero, ¿la necesitaría en realidad?

Coda

Hay que leer *El nadaísmo colombiano* como un testimonio personal. De hecho, la selección de poemas es producto de un análogo interés. Pero es suficiente para detectar lo que de una escritura (con pocas reglas) ha quedado. Y así ya cumple un cometido con creces. Si los nadaístas escribían como les viniera la inspiración, lo cierto es que en su conjunto esta poesía ofrece un tramado de alusiones y referencias que constituyen la compota de su época¹³. Hace falta, pues, una lectura a partir de los poemas y no sólo del anecdotario.

El libro de Armando Romero da el primer paso.

EDGAR O'HARA



Contra... Punto crítico del biografismo

Tras los clásicos rusos
(Pushkin, Lérmontov, Gógol, Chéjov)
Henry Luque Muñoz
Editorial Progreso, Moscú, 276 págs.

Una inmensa equis bermellón, cruzando altaneramente una página de *Almas muertas*, de Gógol, podría darnos el sentido de este libro del poeta colombiano Henry Luque Muñoz (Bogotá, 1944). "La censura zarista", anota el poeta, contemplando la página a través de una vitrina de casa-museo. La censura zarista, además, parece haber conseguido el martirio y enaltecimiento de tres grandes escritores rusos: Pushkin, Lérmontov y Gógol (al abordar a Chéjov, el autor ha olvidado —o no hay pretexto— que también aquél vivió esa sombría época, los siglos y siglos precedentes a octubre de 1917). Su verdadero trabajo, su especialización, en este caso, es ir visitando museos, antiguos documentos y calles, para mostrarnos por qué hay autores que al mundo socialista lo llenan de orgullo, muñecos dóciles al abanderamiento, a la escultura y a la muy contemporánea muerte de la mirada turística.

Lo que Henry Luque ha olvidado es que trata con escritores y no con símbolos nacionales; que pretende ir tras los "clásicos" rusos, pero al poner punto final no se ha dicho qué es lo clásico en ellos, es decir, en sus obras, ya que no aparece ninguna obra ante la lupa del análisis medianamente crítico, sólo la persona (y el mito de su supuesta personalidad omniluminadora) del escritor, sus datos biográficos más recónditos, no exentos de curiosas e irrisorias ambientaciones del historiador imaginativo. El aprendiz revolucionario, el húsar enamorado, el semicampesino de gran nariz y el cuentista tuberculoso aparecen perfilados, a veces contra el fondo gris y congelado de la Rusia zarista, o, a veces, ellos mismos en el fondo,

sosteniendo levemente el primer plano de unas pinceladas históricas en las que Rusia muestra su cara ruda y cruel, condenada al gran cambio que reanudaría el ejercicio de exaltación de sus héroes literarios, antes humillados. Reanudación que, si nos atenemos al presente libro, fomenta más la visita al museo y la exhibición biográfica que el estudio profundo —y riesgoso— de obras probablemente universales (tal vez "clásicas", si alguien se permite usar el término). Los gestores de la literatura rusa forjan su hazaña y su tragedia a la sombra de zares de cándida crueldad: Pablo I prohíbe los sombreros redondos, los pantalones rectos y los zapatos con cordones, para no evocar el reinado de su madre, al tiempo que se estremece cuando le mencionan la Revolución Francesa; Alejandro I lee a Voltaire, obliga a sus cortesanos a hablar francés y llora cada vez que se le antoja; Nicolás I, además de poner en peligro de ser cornudo al bueno de Pushkin, "colecciona sufrientes en los campos de forzados". Estas imágenes presiden el panorama pseudo-histórico con el que Luque trata de completar la proyección de sus figuras literarias, haciendo gala —casi alarde— de un descripcionismo histórico cercano a la novela (y, por lo tanto, a la ficción) y un asomo del afán crítico (que no biográfico), desafortunadamente hecho retórica e impresionismo ("Su perfección literaria es la del agua en reposo que arrastra hondas corrientes y en la que navegan el pétalo alegre y la raíz podrida, no la de la ola que se encrespa").

Esa técnica de "satelitismo" tendencioso en la consideración de una personalidad es la constante durante todo el libro, a través de los cuatro escritores bocetados. Pushkin aparece por primera vez, siendo un bebé aún, aplastado por la orden de Pablo

¹³ Valencia hablaba de camellos, efectivamente. Y A. R. disfrutaba como un chico en la arena haciendo una y otra vez guiños al respecto (págs. 13 y 16). Pero, ¿no será que los camellos de Valencia son más resistentes que muchas de las palabritas del sortilegio nadaísta? Este es el estudio que aún reclama el movimiento.

I de quitarse el gorro ante él, orden que cumple Arina, la fiel aya del poeta, que sabe que es "grave injuria no descubrirse ante Su Majestad Imperial"; al lado de Pablo I, otro hombre público, Alexandr Arakchéev, influye en los destinos del pueblo ruso, incluyendo el del joven Pushkin, con reformas importantes como la creación de colonias militares con reclutamiento de campesinos, obligación de las mujeres de dar a luz cada tanto, y la pena del *knut* o látigo para los transgresores; Luque se solaza transcribiendo el valiente epigrama escrito por Pushkin sobre dicho personaje ("¿Quién es ese que es 'fiel sin esperar halago'? El pobre soldado de una puta"); Pushkin enferma en 1820, en la modesta alegorización, a causa de haber presenciado el intento de fuga de dos presos encadenados bajo una lluvia de balas (ahí están el zarismo y el espectro de Siberia, que alguna vez es real, como amenaza, para Serguéi). Que el zarismo haya sido el gran enemigo de Pushkin es discutible, pero que Pushkin fuera contrario al zarismo era algo que estaba lejos del propio poeta, quien, en una carta de 1826, escribe: "La revuelta, la revolución, es verdad, nunca me gustaron. Pero estuve ligado a casi todos los amotinados y mantuve correspondencia con muchos de ellos. todos los manuscritos revoltosos se me atribuyeron, como le adjudican a Barkov los manuscritos obscenos". Sin embargo, su amor a la libertad, no libre de byronianos arrebatos, es el pretexto para que en este volumen se aprecie su obra a la opaca y recortada luz de la lucha Pushkin-zarismo. También se aprovecha el réquiem que Lérmontov escribiera a la muerte de Pushkin, titulado *La muerte del poeta*, y que en sus estrofas finales hace advertencias apocalípticas a la aristocracia.

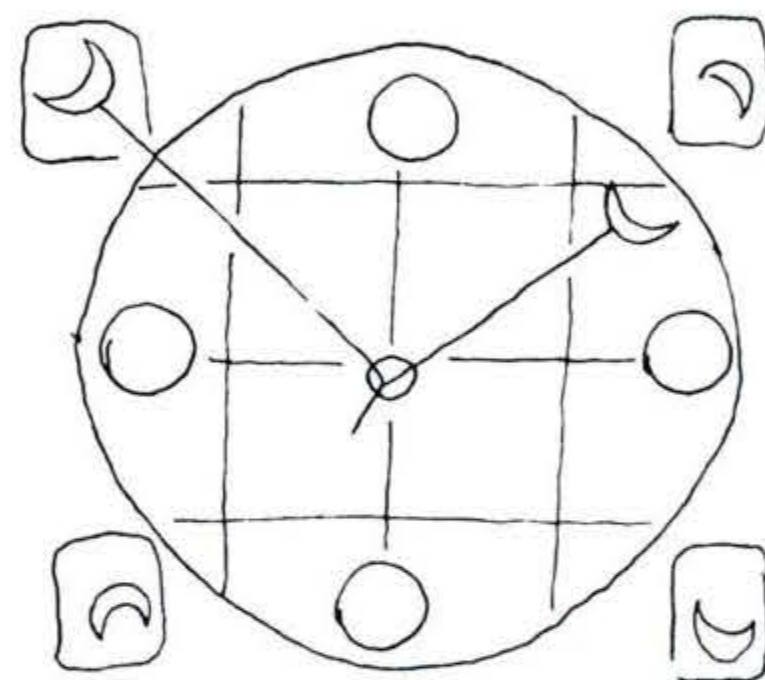
Otra muestra de la técnica aludida es que de la vigorosa semblanza que Gógol hace de los cosacos, en especial en *Tarás Bulba*, Luque se sale para ofrecer versiones posteriores relacionadas con ellos, como la de Tolstói, y en las que los cosacos no son ya el modelo ético del ruso, como lo creía el escritor ucraniano, sino fieras manipuladas por el poder zarista

para aplastar revueltas. En el afán historicista olvida el carácter de un pueblo y pasa por encima de la obra de Gógol, que apenas le da pie para hacer la reflexión. La técnica es casi filmica: antes de la aparición del personaje Gógol, aturdido por su nariz congelada, se hace una toma neblinosa de Moscú, en que un funcionario golpea a un cochero: el pie de imagen: "Dos fardos combaban los hombros del siervo: la subyugación y el invierno".

Pero lo más representativo del método en cuestión es llegar a la conclusión de que la muerte de los tres escritores, Pushkin, Lérmontov y Gógol, es culpa casi personal que se debe cargar al zarismo. La de Pushkin, porque el estado de cosas y la incitación final que dan circunstancia al duelo en que éste pierde la vida fueron provocados por personajes públicos alcahueteados por el zar, entre ellos el mismo rival, un francés, racista comprobado, y conocedor de la remota ascendencia africana del poeta (ello sumado a la situación de celos en que el propio zar había sumido a Pushkin, galanteando a su esposa). La de Lérmontov, también por duelo, habría que achacarla a la misma razón ("Su asesinato refleja mucho más que una banal disputa particular: la evidencia de que, siendo poeta libertario, tampoco podía, como Pushkin, sobrevivir bajo el gobierno de Nicolás I"). Finalmente, la muerte de Gógol denuncia el precario estado de la medicina en la Rusia zarista (ante la impotencia de curar la infección de toda la vida de Gógol, que degeneraría en tifoidea) y el atraso, patente en la ausencia de canalización, de una nación respecto de las europeas, atraso que permitía la fácil propagación de las epidemias.

A este ligero panorama histórico-biográfico se añade el recurso arcaico y falaz del biografismo. Desde Sainte-Beuve no se ha intentado análisis "literario" más insólito. Desde la interpretación del *Ruslán y Liudmila*, de Pushkin, en la que Liudmila coincide con un amor de liceo y los caballeros que por ella luchan, otros tantos liceístas enamorados, o el brujo Chernor encarna, como "perseguidor de mi esposa", al recién conocido

D'Antés —rival del duelo— (el reto real estaría ya prefigurado por el verso "Tú no puedes luchar con una fuerza rusa, perseguidor de mi esposa"); pasando por la transcripción tomada de *Un hombre extraño*, de Lérmontov, en la que se intercalan breves explicaciones y respuestas a los interrogantes e incertidumbres del personaje (v. gr.: "La menor ofensa lo sacaba de quicio, sobre todo si se relacionaba con su amor propio [el autoritarismo de la abuela contribuyó a hacerlo más hipersensible]..."); o bien, mostrando la presencia literaria de las carencias vitales en Gógol ("El deterioro de la salud estomacal enredó a nuestro escritor en la soga de la hipocondría. Y puede afirmarse que la reiterada presencia de alusiones gastronómicas en la obra citada no obedece a un mero recurso para enriquecer el campo de acción de la novela; responde a una necesidad psicológica del autor, que devora *literariamente* los alimentos que su aparato digestivo rechaza en la realidad"); y en el caso de Chéjov observando cómo el escritor elige la economía verbal por estar cansado de "la interminable filípica de la pobreza y las prolongadas peroratas del padre", hecho corroborado, o mejor, acentuado, por el inevitable carácter de precisión y veracidad que el ejercicio de la medicina habría dejado en su escritura.



Se echa de menos la crítica literaria, la imparcialidad histórica, la llaneza en la expresión, la búsqueda de "nacionalidad" de Pushkin y Gógol (no la banal "transición" entre romanticismo y realismo), el nihilismo de Lérmontov —el de *El héroe de nuestro tiempo* (no su posudo romanti-

cismo revolucionario) o la imagen deformada de la burguesía pequeña soviética en Chéjov, de quien sólo se da un esbozo prebiográfico.

Hermosa edición con fotografías en color y esmerada impresión. Algún precio ha de pagarse por una edición semejante en editorial oficial.

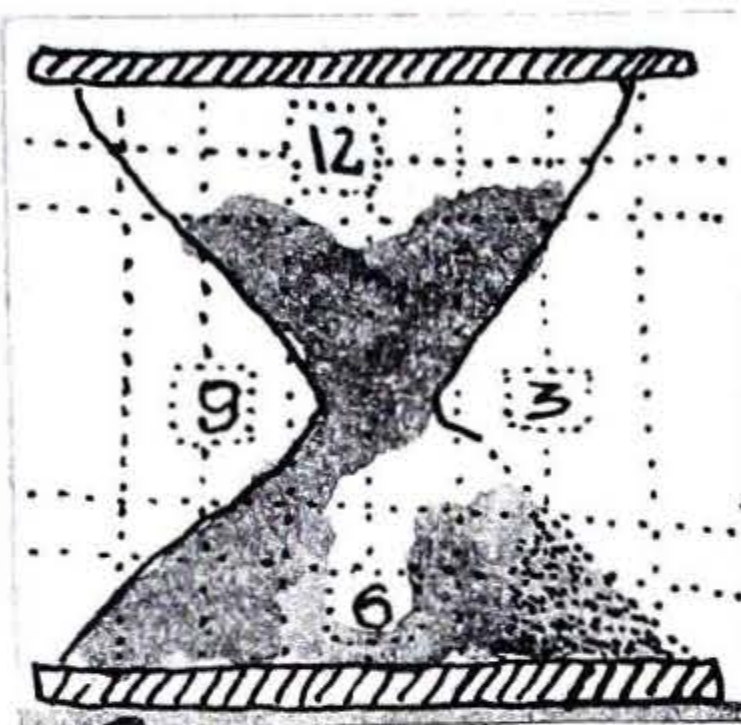
OSCAR TORRES DUQUE

... y pro

Tras los clásicos rusos
Henry Luque Muñoz
Editorial Progreso, Moscú, 1986.

Después de un dilatado y fértil ciclo —algo como diez años— de penetración con la vida, la cultura y la tradición rusas, llega el poeta colombiano Henry Luque Muñoz (n. 1944) al libro *Tras los clásicos rusos*, exhaustivo trabajo de investigación y análisis. Poeta de la generación que escribió sus primeros poemas al término de los años sesenta, es hoy dueño en poesía de una obra de excepción y valor incuestionables, marcada por las publicaciones *Ohhh* (1970), libro colectivo que compartió con Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Jaramillo Agudelo, Alvaro Miranda y Elkin Restrepo, *Sol cuello cortado* (1973), *Lo que puede la mirada* (1977) y *Carta a la paloma de Picasso* (1980).

Ha alternado Luque Muñoz la creación en poesía con el estudio de la poesía, como signo generacional. Y en el libro que ahora nos ocupa, se refiere a Pushkin, Lérmontov, Gógol, Chéjov, cotejando la obra y la vida, las palabras y las cosas, la leyenda y los escenarios: "El nacimiento de este libro ha respondido al propósito de tender un hilo entre algunos aspectos de la vida y la obra de cuatro clásicos rusos y museos consagrados a su memoria en la Unión Soviética". A ellos ha ido y nos los ha traído.



Es Luque Muñoz lúcido integrante de las que un poeta mayor llamara innominadas promociones posteriores al nadaísmo, y viene a ser este libro una de las más válidas y valerosas empresas intelectuales y vitales de esa generación que carece de nombre. El trabajo es básicamente documental, preciso y deslumbrante en la exposición, en la riqueza de referencias y sucesos, anécdotas y figuras humanas, que trae dentro del delicado sistema de las afinidades electivas. Dice de estos clásicos: "Los leí en los recintos espolvoreados de tiza del bachillerato, bajo los rayos de la naranja solar y a la sombra de los cafetales cuyas ramas se alargaban para tocar en mis libros ecos fulgurantes de la Rusia del siglo XIX, ese momento agitado, hosco y tormentoso [...]. Leí aquellos prodigios y los olvidé. Más tarde comprendí que el olvido es invención de la memoria para volver con ímpetu sobre sus obsesiones primeras. La idea de escribir un testimonio así, surgió ahora, pero la pasión de bocetarlo es legado de adolescencia".

Es, pues, libro de biografías que apunta en los personajes a la iluminación de la creación literaria, su génesis, circunstancia y explicación, a las relaciones entre vida y poesía, y poesía e historia o realidad, al misterioso sistema de lazos que unen a un autor con su obra y a ésta con su época. Primero es Alexandr Serguéievich Pushkin (1799-1837), la aparición enigmática del poeta y sus años de infancia, sus poemas primeros y la llegada a San Petersburgo: "Al salir del liceo, casi inmediatamente, me fuí a la aldea de mi madre, a la provincia de Pskov. Recuerdo

con alegría la vida campesina, el baño ruso, las fresas. Aunque hasta hoy, lo que más me gusta es la vida ruidosa, la multitud". Es el más completo y complejo de los cuatro estudios, con el detallado relato de la composición del poema novelado *Ruslán y Liudmila*, el destierro y los viajes y el regreso a Mijailovskoie, la hacienda centenaria. Los años de Moscú, con el apogeo de la literatura rusa, y el final, que incluye este hermoso testimonio acerca del poeta: "Cuando todos se fueron me senté cerca de él y contemplé su cara mucho tiempo. Nunca vi una expresión parecida a la que tenía este rostro en el primer momento de su muerte. Su cabeza se inclinó un poco, los brazos reposaban tranquilos, como tumbados para descansar después de un duro trabajo. Pero no puedo decir con palabras qué expresaba su cara. La expresión era muy nueva para mí y al mismo tiempo muy conocida. No era ni sueño ni tranquilidad. No tenía tampoco una expresión espiritual, ni una expresión poética. No. Un pensamiento profundo y asombroso pasaba por este rostro. Algo parecido a una visión, a un conocimiento completo y sosegado..."

Luego Mijail Yúrievich Lérmontov (1814-1841), quien asistió a los años últimos de Pushkin. La infancia pasada en soledad pero que le abre al universo interior, la adolescencia o el aprendizaje del dolor, la acción y la poesía que lo distancia de los otros: "Os diré una cosa buena: por fin me he dado cuenta de que no sirvo para la sociedad, y ahora menos que nunca. Ayer estuve en casa de N. N. En el transcurso de cuatro horas, no pronuncié ni una palabra sensata". Entonces, tras el Húsar, el definitivo dibujo de la figura del artista, en toda su pureza e intensidad que lo llevará a la composición del poema *La muerte del poeta*, dedicado a Pushkin y concluido días antes de la muerte de éste.

Y al fin el duelo, la conclusión trágica: "En Rusia, la sangre derramada en los dos duelos famosos, el de Pushkin y el de Lérmontov, fue producto de la psicología trágica del oscurantismo político".

Con Nicolái Vasílievich Gógol viene el despliegue del mundo, su fuerza y